

Magdalena Zdrodowska

Uniwersytet Jagielloński
Instytut Sztuk Audiowizualnych

Narracje migane. O formach twórczości językowej g/Głuchych¹

Signed narratives: Deaf art forms

Abstract: The article is devoted to the signed narratives created by the deaf communities and presents the attempt of genology of sign narratives they are divided into: deaf-lore (storytelling), cinematographic stories, signed songs and stories with constraints (e.g. ABC or number stories). The main corpus of artwork described and analyzed in the article is signed in American Sign Language, but author tried to take into consideration Polish Sign Language works as well. Apart from the genres and types of the signed narratives author tries to place them in a broader context. Most important is the doubt whether deaf narratives may be considered literature at all, as they do not use words and letters in traditional way. The influence of the moving picture technology is also considered as a powerful boost to the signed narratives.

Key words: sign language, poetry, literature, Polish Sign Language, tradition

Język migowy jest fenomenem paradoksalnym – jak twierdzi W.J.T. Mitchell, to najstarszy, a jednocześnie najmłodszy język świata². Uruchamia ciało opowiadającego w seriach gestów i min, które nie odwołują się do dźwięków, ale obrazują obiekty, osoby i aktywności. Przywołuje pierwotne formy komunikacji, zarówno w perspektywie indywidualnej, ekspresji poprzez gest i mimikę, jak i kolektywnej, najstarszych form porozumiewania opartych na geście³. Jednocześnie do niedawna język migowy i języki werbalne nie były uznawane za równoprawne. Postrzegano go raczej jako niepełną i niedoskonałą, zastępczą formę komunikacji, która pojawia się wtedy, gdy język foniczny nie może być zastosowany. Uważano, że był swoiście upośledzony wobec języków werbalnych, podobnie jak głuchych

¹ Zapis, którym się posługuję, odnosi się do głuchych jako grupy osób pozbawionych słuchu, gdy pisani małą literą, gdy zaś używam wielkiej litery, to mam na myśli Głuchych: społeczność, która w głuchocie postrzega podstawę kulturowej odrębności wyznaczonej odrębnością językową. Za konsultacje i pomoc w zbieraniu materiałów dziękuję Edycie Kozub.

² W.J.T. Mitchell, *Preface: Utopian Gestures*, [w:] H.-D.L. Bauman, J.L. Nelson, H.M. Rose (red.), *Signing the Body Poetics. Essays on American Sign Language Literature*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2006, s. XIX.

³ Zob. J.E. Davis, *Hand Talk. Sign Language among American Indian Nations*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

widziano jako ostatnich od słyszących. Rozpoznanie języka migowego – w pełni ukształtowanego i równoprawnego – miało miejsce dopiero w drugiej połowie XX wieku. W 1960 roku William Stokoe wydał *Sign Language Structure*. W opublikowanym przez niego pięć lat później *A Dictionary of American Sign Language on Linguistic Principles* po raz pierwszy pojawiła się w oficjalnym użyciu nazwa Amerykański Język Migowy (American Sign Language – ASL)⁴. Od tego czasu języki migowe zaczynają być traktowane jako niezależne systemy z własnym słownictwem, idiomami, gramatyką (przestrzenną), a nie jak prosta translacja języków werbalnych. Amerykański Język Migowy nie jest tożsamy z językiem angielskim (nie jest też zbliżony do Brytyjskiego Języka Migowego, gdyż wywodzi się z Francuskiego Języka Migowego), zaś Polski Język Migowy nie jest zakodowanym w gestach językiem polskim.

Co istotne, o językowym charakterze ASL świadczyć miał (i świadczy do tej pory) jego pozautilitarny charakter. Używa się go bowiem nie tylko w codziennej komunikacji, dotyczącej bieżących, związanych z codziennością, a więc konkretem, spraw. Migowe narracje, formy artystyczne są argumentem na rzecz prawdziwie językowej natury migania.

Także w Polsce rozpoznanie języka migowego (Polskiego Języka Migowego – PJM) odbyło się ledwie kilka lat temu. Polska edukacja – podobnie jak to miało miejsce w wielu innych krajach – funkcjonowała w dużej mierze zgodnie z zaleceniami kongresu w Milanie: ignorując język migowy, wprowadzano fonetyczny język narodowy⁵. Uznania PJM nie ułatwiała także obciążająca obecność SJM – Systemu Językowo-Migowego. Ten ostatni nie jest samodzielnym językiem, lecz próbą translacji języka polskiego (z jego gramatyką, składnią) na zestaw znaków migowych. Ten sztuczny, wymyślony przez słyszących lin-

⁴ Jakkolwiek to od Williama Stokoe’a wyznacza się początek równouprawnienia języków migowych, już w XIX stuleciu pojawiały się głosy o językowym charakterze migania. Olivier Sacks (*Seeing Voices. A Journey into the World of the Deaf*, s. 76) przywołuje dwie postaci. Pierwszy, Francuz Roch-Ambroise Bébien, był jednym z pierwszych słyszących nauczycieli głuchych, który biegle władał Francuskim Językiem Migowym. W 1825 roku wydał on w Paryżu pracę *Mimographie: ou, Essai d'écriture mimique, propre à régulariser le langage des sourds-muets*. Udowadnia w niej, że Francuski Język Migowy posiada swoją własną, niezależną strukturę gramatyczną, dlatego też nie ma potrzeby, by sztucznie i przemocą wmuszać w niego gramatykę francuskiego języka werbalnego. Drugą postacią, którą przywołuje Sacks, jest tuż wcześniej antropolog, Anglik Edward B. Tylor, którego zainteresowanie językami nie ograniczało się wyłącznie do języków werbalnych. Znać miał biegle język migowy, odwoływał się do niego także w swym drugim znaczącym i wielokrotnie wznawianym *Research into the Early History of Mankind*, którego Sacks nie waha się określić początkiem prawdziwych lingwistycznych badań nad miganiem.

⁵ Ułomnością głuchych nie było to, że nie słyszą, ale raczej to, że nie mówią, dlatego też dziewiętnastowieczna edukacja odeszła od nauczania głuchych w językach migowych, by po kongresie w Milanie w 1880 roku całkowicie zakazać używania ich w edukacji głuchych. Zwalniano głuchych nauczycieli, karano dzieci za miganie w czasie lekcji, a szkoły stały się instytucjami nauczającymi przede wszystkim wymowy. Dzieci pozbawiane były pozytywnych wzorców osobowych – głuchych, którzy (stając się nauczycielami) osiągnęli zawodowy sukces. Stawiano przed nimi niezwykle wysokie oczekiwania i zadania: doskonałego czytania z ruchu warg oraz wyrehabilitowanej wymowy. W sukurs tym oczekiwaniom szły popularne narracje filmowe, w których fetyszyzowano czytanie z ruchów warg przy jednoczesnym podtrzymywaniu stereotypu migającego głuchego jako *dummy* – osoby ograniczonej i głupiej (więcej na ten temat w: J.S. Schuchman, *Hollywood Speaks. Deafness and the Film Entertainment Industry*, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 1999).

gwistów system długo był utożsamiany z językiem migowym. Emancypacja języka migowego, zarówno w Polsce, jak i w Stanach Zjednoczonych, sprzężona jest z zyskiwaniem społecznej, grupowej samoświadomości niesłyszących, dla których własny język jest gwarantem i znacznikiem odrębnej kultury oraz postrzegany jest w kategoriach kulturowego dziedzictwa. Instytucjonalnymi znacznikami rozpoznania odrębności PJM są prowadzone przez *native speakerów* lektoraty języka migowego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Wrocławskiego czy powołana w 2010 roku Pracownia Lingwistyki Migowej na Uniwersytecie Warszawskim.

Walka o uznanie języka migowego stała się jednym z silniejszych bodźców napędzających starania niesłyszących o rozpoznanie ich jako niezależnej, odrębnej kulturowo społeczności. Dość wspomnieć, że jeden z pierwszych nakręconych przez amerykańskich Głuchych film nosił tytuł *Zachowanie języka migowego* (1910). Przewodniczący Amerykańskiego Towarzystwa Głuchych George Veditz miga w nim płomienne wystąpienie o wadze języka migowego i jego znaczeniu dla niesłyszących⁶.

Wstęp w niniejszym artykule to nie próba rozpoczęcia od prehistorii czy nawet zarysowania kontekstu. Chciałabym podkreślić dwie istotne dla dalszego wywodu kwestie: po pierwsze, uznanie językowego charakteru języków migowych nie było czymś naturalnym i oczywistym, wiązało się z przekraczaniem dominujących wyobrażeń dotyczących tego, co za język można uznać; po drugie, język migowy, jako cecha dystynktywna społeczności niesłyszących, miał i nadal ma ogromne znaczenie dla (inspirowanych ruchami obywatelskimi lat 60.) tożsamościowych, społecznych oraz politycznych działań i aspiracji niesłyszących. Chcę przedstawić charakterystykę twórczości w językach migowych (przede wszystkim w Amerykańskim Języku Migowym), środki, z jakich korzysta, zarys genologii oraz wpływ technologii na jej rozwój. Pamiętać jednak należy, że tak jak język migowy musiał wyemancypować się z fonocentryzmu, który nie pozwalał dostrzec w nim języka, tak i migowe narracje rozszkabiają granice tradycyjnie pojętej, ukształtowanej na piśmie i słowie literatury.

Warto zastanowić się, czy wobec twórczości w językach migowych stosowalna jest w ogóle kategoria literatury i literackości. Jest to w zasadzie powtórzenie pytania, które stawiał (choć w odniesieniu do innych narracji) Walter Ong. W *Oralności i piśmienności* stwierdza on, że brak jest terminu oddającego specyfikę tradycji oralnej – na pewno pojęciem tym nie jest ugruntowana w piśmie literatura⁷. Sprzeciwem reaguje na oksymoroniczną formułę literatury oralnej, która powszechnie była stosowana w naukowej refleksji nad dziedzictwem oralnym, a którą Ong nazywa „tworem monstrualnym” i „terminem niedorzecznym”, wskazującym na bezradność posługujących się nią badaczy⁸.

Cynthia L. Peters w *Deaf American Literature*, podejmując się opisu i analizy twórczości w Amerykańskim Języku Migowym, używa wprawdzie terminu literatura już w tytule, jednak zauważa, że mianem głuchej literatury (*deaf literature*, *deaf lit*) określa się najczęściej napisa-

⁶ Wystąpienie to do dziś jest przedmiotem studiów językoznawców, porównawczych analiz, badacze rozpisują się o pięknym i eleganckim miganiu Veditza.

⁷ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 41.

⁸ *Ibidem*, s. 42.

ne po angielsku narracje głuchych autorów⁹. Ben Bahan¹⁰ wskazuje wręcz na opresyjny i kolonizujący charakter tego określenia¹¹, podobnie bowiem jak „opowieść” czy „tekst” wpisuje się ono w uniwersum języka fonetycznego, opartego na dźwięku i alfabecie jako jego reprezentacji oraz na akcie fonetycznego opowiadania: mówienia – słuchania, pisanie – czytania.

Próbując sobie poradzić z ową niekompatybilnością kategorii opisu, Peters proponuje termin oratura¹². Kategoria ta powołana została na początku lat 70. XX wieku przez ugandyjskiego lingwistę Pio Zirimu w odpowiedzi na oksymoroniczną „literaturę uszną”¹³. Miała być ona kontrpropozycją dla ewolucyjnie i linearnie rozpatrywanej wizji rozwoju form narracyjnych od prostszych, mniej złożonych, oralnych, po skomplikowane, oparte na piśmie, oraz dla mechanizmu analizowania i oceniania formuł oralnych z perspektywy literatury. W definicji Zirimu oratura to zastosowanie wypowiedzi (dania głosu, ustnego wyrażenia) jako estetycznego środka ekspresji. Rozwijając tę koncepcję, Pitika Ntuli zwraca uwagę na całłościowy wymiar oratury: „Oratura to coś więcej niż połączenie różnych form sztuki. To wizja i realność totalnego postrzegania życia, w których zawiera się uczucie, myślenie, smakowanie, słyszenie i wyobraźnia. To swoboda kreatywnego ducha”¹⁴.

Kontekst, w jakim o oraturze pisał Zirimu, umiejscawia ją na gruncie tradycyjnych kultur oralnych i czyni jedną z częściej stosowanych koncepcji w ramach *African Studies* w latach 80. i 90. XX wieku.

Peters świadomie opisuje twórczość w językach migowych, posługując się terminem oratura po to, by podkreślić przynależność g/Głuchych do społeczności oralnych (czego gwarantem miało być posługiwanie się językiem, który nie ma reprezentacji w postaci pisma) ze wszystkimi tego konsekwencjami, o których pisze Walter Ong. Peters entuzjastycznie ogłasza, że Głusi są najprawdopodobniej ostatnią oralną społecznością Zachodu¹⁵. Warto jednak nadmienić, że sam Walter Ong, którego badacze poruszający się w ramach studiów nad głuchotą przywołują bardzo chętnie, migania nie postrzegał w kategoriach językowych. Pisał: „Wymyślone języki migowe, mimo bogactwa gestów, są substytutem mowy, uzależnionym od systemu mowy oralnej, nawet jeśli korzystają z nich głusi od urodzenia”¹⁶.

⁹ C.L. Peters, *Deaf American Literature. From Carnival to the Canon*, Gallaudet University Press, Washington 2000, s. 2.

¹⁰ Ben Bahan to narrator w języku migowym, wykładowca studiów nad głuchotą (*Deaf Studies*) na Gallaudet University – jedynej wyższej uczelni dla niesłyszących. Był także jednym z pierwszych głuchych artystów rejestrujących twórczość na wideo (m.in. „ASL Literature Series” wraz z Samem Supallą).

¹¹ B. Bahan, *Face to Face Tradition in American Deaf Community*, [w:] H.-D.L. Bauman, J.L. Nelson, H.M. Rose (red.), *Signing the Body Poetics...*, *op. cit.*

¹² C.L. Peters, *op. cit.*, s. 17–31.

¹³ Ngugi Wa Thiong’o, *Notes towards a Performance Theory of Orature*, „Performance Research” 2007, vol. 12, iss. 3; tekst dostępny na stronie: http://www.ohio.edu/people/hartleyg/ref/Ngugi_Orature.html (dostęp: 26.03.2014).

¹⁴ P. Ntuli, *Orature: A Self-Portrait. Storms of the Heart*, Camden Press, London 1988, s. 215, podaje za: Ngugi Wa Thiong’o, *op. cit.*

¹⁵ Przytaczając internetową dyskusję, która odbyła się w 1993 roku: *Deafness and Orality: An Electronic Conversation*, zorganizowaną przez Center for Studies in Oral Tradition; tekst dostępny na stronie: http://journal.oraltradition.org/files/articles/8ii/8_deafness_orality.pdf (dostęp: 26.03.2014).

¹⁶ W.J. Ong, *op. cit.*, s. 36. Ong pisał te słowa blisko 20 lat po pracy Storoke’a.

Termin oratura nie oddaje jednak charakteru twórczości migowej. W fundamentalny sposób rozmija się bowiem z trybem migowej narracji, który nie jest oralny. W odniesieniu do g/Głuchych kategorię oralności stosować można co najwyżej analitycznie, by korzystając z Ongowskiej dychotomii, odróżnić i przeciwstawić ich żywiołowi opartemu na spisownym słowie. Decydującym elementem jest brak reprezentacji języka migowego w postaci sformalizowanego zapisu, a nie oralny charakter ich ekspresji. Co więcej, wyraźne rozróżnienie oralności i piśmienności w kontekście g/Głuchych nie jest jednoznaczne. Głusi są poddawani działaniom edukacyjnym, które uwzględniają (a nierzadko nastawione są na) kompetencję w zakresie narodowego języka werbalnego – nawet gdy ten nauczany jest jako język obcy. Szkoła kształtuje w g/Głuchych wyobrażenie tego, czym jest literatura, twórczość oparta na narracji. Poza tym języki migowe posługują się alfabetem palcowym, w którym każda litera ma swoją migową reprezentację. Głucha twórczość od tych doświadczeń odciać się nie może – i nie odcina się – autorzy i odbiorcy zanurzeni są bowiem w słyszającym, fonetycznym i werbalnym żywiole, który wpływa na ich praktyki twórcze: pismo jest wykorzystywane w poezji migowej (czego przykładem może być projekt „Flying Words”), zaś jedną z najpowszechniejszych form artystycznej wypowiedzi są *ABC story*.

Kategoria oratury i włączanie g/Głuchych w orbitę oralności niosą z sobą także pewne zagrożenie: kojarzyć się może ono z oralizmem, ten zaś jest czarną kartą, traumą oraz grupowym negatywnym doświadczeniem mobilizującym g/Głuchych. To forma opresji, stosowana i utożsamiana w dużej mierze z edukacją, w toku której głuche dzieci są przymuszane poprzez niekończące się ćwiczenia logopedyczne do kształcenia sprawnej, ładnej, komunikatywnej, a przede wszystkim dobrze brzmiącej mowy. Oralizm jest także formą pozaedukacyjnej dyskryminacji polegającej na postrzeganiu i ocenianiu g/Głuchych przez pryzmat słyszącej normatywności.

Tak jak trudno było w językach migowych dostrzec języki, tak niełatwe może być pomyślenie literatury jako formy pozbawionej słowa i dźwięku. Dlatego też Ben Bahan w opisie miganych narracji proponuje rezygnację z jakichkolwiek odniesień zarówno do literatury, jak i oralności. W ich miejsce proponuje skupienie się na sytuacji powstawania i odbioru migowej twórczości, która jest sytuacją bezpośredniego kontaktu. Postuluje, by używać kategorii „tradycji bezpośredniego kontaktu” (*face-to-face tradition*), która w jego przekonaniu lepiej oddaje typ doświadczenia, jakie niesie z sobą twórczość w języku migowym, podkreślając jej performatywny, społeczny i wydarzeniowy charakter¹⁷. Twórczość migowa realizuje się w bezpośrednim spotkaniu, w sytuacji kolektywnej partycypacji. Ogromne znaczenie mają w tym kontekście spotkania niesłyszących – podczas festiwali, w szkołach czy klubach dla niesłyszących. Dystrybucja owych narracji ma wydatnie folklorystyczną dynamikę, rozprzestrzeniają się one wirusowo: przez zobaczenie i powtórzenie narracje zyskują nowych „nosieli” i poprzez nich są reaktualizowane wobec nowych, innych widzów. Podobnie jak w przypadku ustnego folkloru, powoduje to powstawanie wielu „oboczności”, drobnych zmian i reinterpretacji – narracje te funkcjo-

¹⁷ B. Bahan, *op. cit.*, s. 22.

nują w wielu wariantach¹⁸. O folklorystycznym, popularnym charakterze tego typu twórczości świadczy także jej tematyka. Cynthia Peters zauważa, że często ma ona frywolny charakter, poprzez poruszanie tematów takich jak seks, nielegalne aktywności lub duchy i postaci fantastyczne. Owa lekkość czy wręcz błahość podejmowanych wątków jest ciekawa, gdyż – podobnie jak ustna twórczość folklorystyczna – bywa poddawana jeśli nie cenzurze, to swoistemu czyszczeniu. W zbiorach narracji migowych wydawanych na kasetach wideo czy w sieci trudno odnaleźć owe banalne migane opowiadki. W przygotowywanych wyborach znajdują się wysoko samoświadome i rozbudowane, często autotematyczne narracje o kondycji osoby g/Głuchej w świecie i jej doświadczeniu. Podobnie ludoznawcze, folklorystyczne zbiory poprzez mechanizmy selekcji materiału promowały ideę łagodnej i sielskiej, a nie sprośnej ludowości.

Historia

Historia twórczości migowej jest tak samo trudna w badaniu i opisanu jak historia folkloru, ze względu na jej efemeryczność i brak możliwości rejestracji – w przypadku narracji migowych ta ostatnia pojawiła się w latach 70., kiedy upowszechniło się wideo. Zasadniczo jednak twórczość migowa miała wszelkie znamiona żywego folkloru – realizowała się w spotkaniu twarzą w twarz twórcy i publiczności, funkcjonowała tylko w bezpośrednich interakcjach, których naturalnym środowiskiem były instytucjonalne skupiska g/Głuchych. Badacze zwracają jednak uwagę na dwie okoliczności, które w znaczący sposób zdynamizowały twórczość g/Głuchych, prowadząc do prawdziwego boomu twórczości migowej.

Pierwszą było uznanie w latach 60. języków migowych i fonetycznych za równoprawne. Cynthia Peters dostrzega w tym potencjał emancypacyjny, który z czasem doprowadzi do samorozpoznania społeczności głuchych w kategoriach mniejszości (językowej, kulturowej, a także etnicznej¹⁹). Staraniom tym towarzyszyła także wzmożona twórczość migowa, która podkreślić i przypieczętować miała w pełni językowy charakter ASL. Jak pisze Peters, „rozpoczęto starania, by literatura w ASL stała się porównywalna z literaturą głównego nurtu”²⁰ – tą ostatnią zaś była werbalna i foniczna literatura angielska, z którą g/Głusi mieli kontakt w szkole. To ona stawiała się wzorcem działań twórczych dla g/Głuchych, była bowiem jedynym sposobem literackiego działania, jaki znali. Jednak – jak zwraca uwagę autorka – porównanie do dzieł werbalnych było także świadomie wykorzystywaną strategią nadawania dziełom w ASL literackiego charakteru – bo tylko poprzez zastosowanie „klasycznych” pojęć i cech dystynktywnych języka werbalnego literatura głuchych rozpoznawana była w ogóle jako literatura. „Wiedząc, że pisaną poezję cechuje rym, rytm, zwięzłość, symbolizm, głusi artyści usiłowali osiągnąć podobny rezultat, ale poprzez wizualno-kinetyczną

¹⁸ C.L. Peters, *op. cit.*, s. 42.

¹⁹ H. Lane, *Ethnicity, Ethics and the Deaf-World*, „Journal of Deaf Studies and Deaf Education” 2005, vol. 10, iss. 3, s. 291–310.

²⁰ C.L. Peteres, *op. cit.*, s. 7–8.

formę²¹, co przejawiało się także pisaniem dzieł w języku angielskim i przekładaniem ich na ASL oraz wspomaganiem się notatkami w czasie występów przed publicznością.

Uznanie języków migowych za języki spowodowało pewne akademickie poruszenie, które zaowocowało pojawieniem się migowej lingwistyki. Jak wskazują Bauman, Nelson i Rose, wpływ naukowego zainteresowania językami migowymi jest powtarzającym się w narracjach autobiograficznych migających artystów wątkiem. Ella Mea Lentz oraz Clayton Valli wspominają, że w młodości pisali poezję wyłącznie w języku angielskim i nie brali nawet pod uwagę możliwości tworzenia w języku migowym, zachęciło ich do tego dopiero rozpoznanie języka migowego jako języka – wtedy dostrzegli w nim twórcze narzędzie²².

Drugim stymulującym rozrost głuchej literatury elementem było pojawienie się i upowszechnienie technologii wideo. Nie była to pierwsza technologia umożliwiająca rejestrację języka migowego – tą było kino, które od swych początków dokumentowało miganie. Jak głosi legenda, w jednym z pierwszych filmów Thomasa Edisona – który sam był głuchy – uwieczniona została kobieta migająca amerykański hymn. Amerykańskie Stowarzyszenie Głuchych po narodowej zbiórce w latach 1910–1922 nagrywało filmy dokumentujące przemowy, wykłady i inne narracje, codzienność g/Głuchych rejestrował także Charles Krauel²³. Kino pozostawało jednak bardzo długo kosztowną, a przez to zinstytucjonalizowaną technologią. Wideo niosło natomiast z sobą potencjał demokratyzujący i stosunkowo szybko stać było na nie przeciętnych ludzi. Migane wystąpienia zaczęły być nagrywane na kasety VHS i rozpowszechniane. Spowodowało to prawdziwą ekspansję twórczości, a jednocześnie znacząco ją przeformułowało w sposób, który przypomina rewolucję, jakiej dokonało pismo i druk w kulturach oralnych.

Paralelność układu mowa–pismo oraz język migowy–film/wideo wydają się narzucać same, i to od razu w Ongowskich kategoriach. Ch.B. Krentz wskazuje na kilka elementów, które kamera (bo taką figurą się posługuje, łącząc doświadczenie kinematograficzne oraz wideo) zmienia w migowych językach i twórczości²⁴:

1. Poprzez mechaniczną reprodukcję do tej pory ulotnego przestrzennie i czasowo wydarzenia znacząco zmieniają się kulturowe praktyki związane z recepcją g/Głuchej kultury i form kontaktu z jej dorobkiem. Jeśli potraktować twórczość w ASL jako tradycję *face-to-face* (jak proponuje Bahan), to pozbawienie jej pierwiastka bezpośredniego kontaktu oznacza niemałą rewolucję. To, co do tej pory realizowane było kolektywnie, w sytuacjach publicznych, we wspólnych przestrzeniach, przechodzi powoli do sfery prywatnej recepcji: zindywidualizowanego, zapośredniczonego medialnie odbioru w domu przed ekranem telewizora lub – współcześnie – komputera. Nieprzypadkowo rozkwit i upowszechnienie dostępu do technologii rejestracji ruchu

²¹ *Ibidem*, s. 8.

²² H.-D.L. Bauman, J.L. Nelson, H.M. Rose, *Introduction*, [w:] *idem* (red.), *Signing the Body Poetics...*, *op. cit.*, s. 10.

²³ S. Supalla, *Charles Krauel: A Profile of a Deaf Filmmaker*, DawnPictures, San Diego 1994 (wydawnictwo VHS).

²⁴ Ch.B. Krentz, *The Camera as Printing Press. How Film Has Influenced ASL Literature*, [w:] H.-D.L. Bauman, J.L. Nelson, H.M. Rose (red.), *Signing the Body Poetics...*, *op. cit.*, s. 51–70.

zbiega się z poważnym zachwianiem g/Głuchej „kultury klubowej”²⁵, która w Stanach Zjednoczonych była (obok szkolnictwa) jednym z filarów g/Głuchej wspólnoty. Być może bardziej niż wideo wpłynął na to Internet oraz webcamy umożliwiające kontakt bez konieczności spotkania. Migowe narracje uwalniają się od swego do tej pory wyłącznie interakcyjnego charakteru.

2. Poprzez rejestrację wideo dynamiczne i zmienne utwory migowe przyjmują jedną, ostateczną formę. Następuje ich ustatycznienie, zastygnięcie w postaci, która oporna jest zarówno na interwencję autora, jak i publiczności. Twórczość migowa poprzez wydarzeniowy charakter realizuje się w sytuacjach społecznych i podobnie jak w przypadku innych tradycji oralnych przypomina raczej wydarzenie teatralne niż zapisany tekst: nie ma dwóch takich samych realizacji właśnie ze względu na żywą relację między performerem a oglądającymi. Tego elementu spontaniczności, reakcji na oczekiwania odbiorców i modyfikacji wystąpienia pod ich wpływem zapis wideo pozbawia. Słowem: wideo uszczelnia dzieło tak, jak mowę stabilizuje pismo.
3. Język migowy dekontekstualizuje się, uwalnia od tu i teraz, przez co zmienia się jego status. Staje się on narzędziem autonomicznego dyskursu, na który nie można bezpośrednio odpowiedzieć, zareagować na treści, jakie z sobą niesie. W ten sposób kamera zamienia poszczególne wypowiedzi w „teksty” normatywne, wzorcowe i będące punktem odniesienia. Stają się one elementem bezosobowego dyskursu, wyemancypowanego z autora i publiczności.
4. Podobnie jak pismo i druk uwalniają autora od publiczności, tak kamera pozwala na uniezależnienie się migającego twórcy od widowni, która w sytuacji interakcyjnej miała na niego wpływ. W bezpośrednim kontakcie narrator zareagować może na emocje, które dostrzega wśród audytorium – podbijać je, gdy słabną, wyjaśniać i dopowiadać, gdy obserwuje brak zrozumienia. Taka, wynikająca z bezpośredniości i sytuacji spotkania, reakcja nie jest możliwa w momencie, gdy tekst zostaje zarejestrowany na taśmie. Widz już nie tyle partycypuje w opowieści – współtworząc ją – ile ogląda gotowy, kompletny przekaz. Owo uwolnienie od publiczności zdaje się dla części migających artystów doświadczeniem niełatwym. Krentz zauważa, że w nagrywanych narracjach, które nie są zapisem występów na żywo, zachowują oni typowe dla bezpośredniego kontaktu zwroty do publiczności, np. „Czy pamiętacie?”, „Czy potraficie sobie to wyobrazić?”, jak czynił to Sam Supalla w *For a Desent Living*.
5. Podobnie jak w przypadku pisma, nagranie jest fenomenem ambiwalentnym z punktu widzenia autorstwa. Z jednej bowiem strony utwory i narracje krążą w oderwaniu od autorów, ale z drugiej znacząco wspomagają rozpoznawalność poszczególnych artystów, którzy do tej pory najczęściej działali na ograniczonych, lokalnych scenach. Wraz z pojawieniem się wideo pojawiają się powszechnie rozpoznawalne gwiazdy. Kontakt z nimi może mieć każdy, kto nabędzie kasety, a nie wyłącznie ci, którzy znajdują się w odpowiednim czasie i miejscu, by się z nimi spotkać. Autor staje

²⁵ C.A. Padden, T.L. Humphries, *Deaf in America: Voices from a Culture*, Harvard University Press, Harvard 1990.

się ważny: nie tylko reaktualizuje narrację, ale zaczyna być utożsamiany ze swoim dziełem i rozpoznawalny. Pojawia się także autorstwo rozumiane w kategoriach własności intelektualnej, co owocuje zwiększoną samoświadomością twórców.

6. Zachowawczość i nastawienie na kontakt z publicznością w nagraniach traci na znaczeniu – pojawia się za to skłonność do eksperymentu, innowacji i zaskakiwania. Autorzy nie ryzykują tak bardzo brakiem zrozumienia tekstu ze strony widowni (co w sytuacji bezpośredniego kontaktu jest doświadczeniem trudnym i wymagającym natychmiastowej reakcji). Nagrany materiał może być bowiem wielokrotnie odtwarzany i zgłębiany, co sprawia, że utwór może być mniej oczywisty. Częste powtórzenia w narracjach prezentowanych bezpośrednio mają dać pewność, że wszyscy rozumieją ich sens, utwór nie musi być skomplikowany, wręcz przeciwnie – ma bawić i uwspólniać. Przed kamerą można zrezygnować z powtórek na rzecz dodawania kolejnych warstw znaczeniowych. W nagrywanych narracjach nie chodzi już tylko o przekaz zrozumiałej fabuły, ale i o postawienie widza przed zadaniem interpretacji, wychwycenia dodatkowych sensów, smakowania ich wielowarstwowości. Publiczność przyzwyczajona jest do coraz bardziej skomplikowanych, wysublimowanych narracji i takie też zadania stawia autorom – oczekuje lepiej dopracowanych występów.
7. Języki migowe w swych narodowych odmianach (jak amerykański czy polski) cechują się dużym stopniem regionalnego zróżnicowania. Rozwijają się w niewielkich, lokalnych skupiskach i do czasu pojawienia się technologii umożliwiających rejestrację trudno było o ich standaryzację. Rozpowszechnianie nagrań na kasetach wideo (nie wspominając o współczesnej komunikacji poprzez wideokomunikatory czy filmy na YouTube) stało się platformą unifikacji i krzepnięcia języka.
8. Wideo wpłynęło na promocję, ale i komercjalizację twórczości w ASL. Jak pisze Krentz: „[Wideo – przyp. M.Z.] spopularyzowało twórczość w ASL i, na dobre i na złe, pchnęło ją w mainstreamową, kapitalistyczną Amerykę”²⁶. Jak zauważa, w momencie, gdy do głosu dochodzi producent, jego prymarnym zadaniem będzie zwrot kosztów oraz ich zwielokrotnienie. Decydująca staje się motywacja finansowa, nie artystyczna. Produkowane są takie nagrania, które mają gwarancję zbytu, a więc są adresowane do możliwie najszerzego grona odbiorców – tym gronem nie są już niesłyszący (z natury rzeczy społeczność mniejszościowa), ale uczący się ASL słyszący²⁷.

Podsumowując: kamera i techniki rejestracji ruchomego obrazu przeformułują rolę i znaczenie, jakie w społeczności niesłyszących odgrywają narracje migowe. Z wydarzeń o charakterze fatycznym, spajającym i integrującym zamieniają je w dzieła samotnicze, oparte na interpretacyjnym wysiłku kontemplacji. Możliwość wykonywania wielokrotnych prób, by nagrać najdoskonalsze wykonanie, oraz możliwość montażu już nagranych materiałów sprawiają, że – w przeciwieństwie do występów nagrywanych na żywo – są idealnymi wykonaniami poszczególnych utworów. Autorzy, poprawiając swoje wykonania, zastępując fragmenty, z których nie są zadowoleni, mogą osiągnąć rezultat, który będzie doskonałym

²⁶ Ch.B. Krentz, *op. cit.*, s. 52.

²⁷ *Ibidem*, s. 58.

odwzorowaniem ich zamysłu, a o który trudno w występach na żywo, otwartych na błąd czy pomyłkę, ale i improwizację. Nagrywane utwory stają się jednocześnie narzędziem normalizującym język migowy, podnoszącym jego rangę i popularyzującym społeczność i kulturę g/Głuchych.

Ciało / performance / zdarzenie

„Głusi (...) musieli się poruszać, by się porozumieć”²⁸ – Cynthia Peters ma na myśli konieczność podróżowania w celu bezpośredniego spotkania, można jednak to stwierdzenie rozciągnąć na migową komunikację jako taką: jest oparta na ruchu, który angażuje ciało. Gdy ruch ustaje, niknie także komunikat, performatywność jest więc immanentną cechą g/Głuchej kultury oraz językowej twórczości. Migowe narracje są nierozzerwalnie związane z migającym ciałem – to w nim są zakorzenione i bez niego by nie zaistniały. Nawet jeśli są utrwalone na taśmie (a współcześnie na dysku), to nadal konieczne jest performujące je ciało. Nie pojawiają się żadne poza nim sposoby przekazania migowych narracji – choć bez trudu wyobrazić sobie można animowane awatary, na kształt tych, które znamy z gier komputerowych, mogące zamigać narrację. Zważywszy jednak na to, jak bardzo znaczenie w języku migowym zależy od wyrazu twarzy, ułożenia ciała, a nie wyłącznie zamigania dłońmi odpowiedniego znaku, wydaje się, że wykorzystanie komputerowej animacji, jakkolwiek jest elektryzującą możliwością, to kwestia odległej przyszłości²⁹.

Narracje migowe z natury samego języka mają kinetyczny charakter. Oparte są na przestrzenności (*space*), umiejscowieniu (*placement*), kierunku (*direction*) i ruchu (*motion*)³⁰, dzięki którym nie tylko osiągane są estetyczne, artystyczne czy dramaturgiczne rezultaty. Umiejscowienie znaku, kierunek, w jakim jest migany, dynamika, szybkość migania oraz towarzyszący mu wyraz twarzy stanowią o jego znaczeniu. Dlatego też języki migowe w samej swej istocie mają wielowymiarowy, synkretyczny charakter, łącząc narrację, sztuki wizualne i dramatyczne. Stawia to przed narratorem zadanie, którym nie jest obciążony pisarz czy poeta tworzący swoje utwory w domowym zaciszu i konfrontujący je z publicznością poprzez zapisany tekst. Migający narrator musi być co najmniej sprawnym performerem: jego ciało jest medium, poprzez które widzowie wchodzą w kontakt z dziełem – także w przypadku rejestracji wideo.

Ben Bahan pisze: „Migający w Amerykańskim Języku Migowym nie miga narracji. On jest narracją”³¹. W podobnym duchu wypowiada się Heidi M. Rose, stwierdzając, że „ciało

²⁸ C.L. Peters, *op. cit.*, s. 35.

²⁹ Microsoft uruchomił prace nad wykorzystaniem platformy Kinect w charakterze translatora języka migowego (więcej: <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/10/how-to-hear-sign-language/281062/> [dostęp: 30.03.2014]). Trwają także prace nad rękawicami odczytującymi gesty w języku migowym i transponującymi je na tekst na smartfonie, co miałoby wspomagać bezpośrednią komunikację (więcej: <http://enabledbydesign.org/community/gloves-that-convert-sign-language-to-spoken-word/> [dostęp: 30.03.2014]), w Polsce nad podobnym projektem pracuje niesłyszący Mariusz Sak.

³⁰ C.L. Peters, *op. cit.*, s. 61.

³¹ Podaję za: *ibidem*, s. 84.

staje się tekstem” oraz nową przestrzenią dla literatury³². Jeśli jednak performer jest narracją, to nie istnieje ona poza nim, poza jego ciałem lub osobno od niego³³. Jak zwraca uwagę badaczka, związek autora z narracją ma o wiele silniejszy i bardziej znaczący charakter niż w przypadku tekstów pisanych, które odklejają się od autora i funkcjonują niezależnie od niego. Migowe narracje są tak mocno wbudowane w ciało autora, jego tożsamość, indywidualny styl, że „trudne do wyobrażenia staje się, by narrację mógł zamigać ktoś inny”³⁴. Podejmowane są wprawdzie próby odtwarzania cudzych utworów, jednak Rose, opisując je, posługuje się takimi kategoriami jak „odrodzenie się narracji [oryg. tekstu] w nowym ciele” czy „reinterpretacja polegająca na ożywieniu narracji [oryg. tekstu] w nowym ciele”³⁵, jednoznacznie wskazując na nową jakość, nową tożsamość, niemal nową istotę miganej przez kogoś innego niż autor narracji.

Istotnym wymiarem cielesności migowych narracji jest także przywoływana już *face-to-face tradition*. Silnie performatywny jest nie tylko sam utwór, ale i jego kontekst: kolektywne, zorganizowane przedsięwzięcia, takie jak festiwale, pokazy, spotkania. Oparta na bezpośrednim kontakcie twórczość w językach migowych ma podobny charakter i zadania jak tradycyjny folklor: pozwala na zbiorowe interpretacje rzeczywistości, kolektywne negocjowanie kanonu, tożsamego zakresu odniesień. Dzięki nim performowana jest Głucha kultura, konstruowana i podtrzymywana tożsamość – słowem: budowana jest wspólnota.

Próba genologii

Deaf-lore

Opowiadanie (*storytelling*) jest jedną z najbardziej powszechnych form migowych narracji³⁶. Narodziło się i rozkwitało w szkołach dla głuchych, które zaczęły powstawać jako narzędzie społecznego urządzania³⁷, mechanizm „czyszczenia” przestrzeni społecznej z osób nienormatywnych (sierot, obłąkanych, głuchych, niewidomych). W tej specyficznej przestrzeni nadzoru i społecznego formowania, uzdatniania głuchych do społecznych funkcji, narodziły się zaczątki Kultury Głuchych³⁸. Jednym z elementów budujących nową tożsamościową politykę grupy (która narodzić mogła się tylko w kolektywie, w skupisku, jakie stanowiła szkoła z internatem) były opowieści.

Storytelling można porównać do tradycyjnych oralnych narracji folklorystycznych. Autorzy *Linguistics of American Sign Language*³⁹ wskazują na takie formy jak legendy, bajki,

³² H.M. Rose, *The Poet in the Poem in Performance: The Relation of Body, Self, and Text in ASL Literature*, [w:] H.-D.L. Bauman, J.L. Nelson, H.M. Rose (red.), *Signing the Body Poetics...*, op. cit., s. 130.

³³ *Ibidem*, s. 143.

³⁴ *Ibidem*, s. 135.

³⁵ *Ibidem*, s. 136.

³⁶ P. Ladd, *Understanding Deaf Culture. In Search of Deafhood*, Multilingual Matters Press, Bristol 2003, s. 49.

³⁷ M. Foucault, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

³⁸ Ang. *Deaf Way, Deaf World, Deaf Culture*.

³⁹ C. Valli, C. Lucas (red.), *Linguistics of American Sign Language*, Gallaudet University Press, Washington 1995, s. 190.

anegdoty oraz narracje autobiograficzne. Te ostatnie dotyczyć mogą codziennych sytuacji, jakich głusi uczniowie doświadczali w domach, szkole czy internacie, relacji ze słyszącymi (np. powtarzające się narracje o słyszących pytających, czy głuchy zna alfabet Braille’a). Wśród nich pojawiały się opowieści wzorcowe, w których głuchy bohater napotyka nowe, trudne (z punktu widzenia widowni) problemy i udaje mu się je z powodzeniem rozwiązać. Mogły to być opowieści o humorystycznym charakterze (Bahan wskazuje na narracje dotyczące odwiedzin w domu głuchego, którego dzwonek świetlny przestał działać, gospodarz nie wiedział więc, że goście już przybyli) oraz tragiczne historie (jak opowieść o głuchym, który zginął na torach, nie słysząc nadjeżdżającego pociągu). We wszystkich tych przypadkach finałem opowieści jest scenariusz postępowania, zestaw instrukcji dotyczących zachowania w trudnych sytuacjach czy też pouczeń związanych z bezpieczeństwem.

Wśród narracji o bajkowym charakterze Bahan wskazuje na opowieść o głuchym naukowcu, który przypadkiem trafia na odległą planetę Eyeth, na której normą jest posługiwanie się językiem migowym⁴⁰.

Narracje kinematograficzne

Interesującym gatunkiem miganych narracji są opowieści kinematograficzne (*cinematographic stories*). To utwory, w których autorzy wykorzystują techniki zaczerpnięte z medium filmowego. William Stokoe zwracał uwagę, że miganie samo w sobie ma niezwykle kinematograficzny charakter:

W języku migowym narracja zrywa z linearnością i prozaicznością, w ich miejsce proponując kadrowanie poprzez zbliżenia, odjazdy, by znów wrócić do zbliżeń. Co więcej, stosuje także futuro i retrospekcje dokładnie w taki sposób, w jaki wprowadza je w filmie montażysta. Miganie w większym zatem stopniu niż pisana opowieść organizowane jest na kształt filmowego montażu, z migającym w roli kamery: dostarczającej zmiennego pola widzenia i perspektywy⁴¹.

Poprzez swoją kinetyczność, performatywny charakter oraz wizualność dla Stokoe’a punktem odniesienia i rezerwuarem metaforycznego opisanego języka migowego jest nie tyle statyczna i linearna literatura oparta na języku fonetycznym, ile raczej operujące obrazem i przestrzenią kino.

⁴⁰ Marzenie o środowisku, w którym język migowy jest normą, wyraża się nie tylko w kulturowych narracjach. Znane są przykłady prób stworzenia społeczności, odrębnej i do pewnego stopnia niezależnej, zamieszkiwanej wyłącznie lub przede wszystkim przez osoby niesłyszące. W 1831 roku pojawia się idea głuchej wspólnoty (*deaf commonwealth*). Laurent Clerc otrzymał od Kongresu ziemię, by na niej mogli osiedlać się głusi, zaś J.J. Flournay nabyć chciał ziemię „na Zachodzie”, by utworzyć nań osobny, głuchy stan (zob. K. Jankowski, *Deaf Empowerment: Emergence, Struggle, and Rhetoric*, Gallaudet University Press, Washington 1997, s. 22–24). Realnym i spełnionym przykładem takiej głuchej enklawy była sławna Martha’s Vineyard (zob. N.E. Groce, *Everyone Here Spoke Sign Language: Hereditary Deafness on Martha’s Vineyard*, Harvard University Press, Harvard 1988).

⁴¹ Podaję za: O. Sacks, *Seeing Voices. A Journey into the World of the Deaf*, Harper Perennial, New York 1990, s. 90.

Zastanawiać może, co było pierwsze. Czy techniki o kinematograficznym charakterze rozwinęły się, zanim pojawiło się filmowe medium, niezależnie od niego, co stanowiłoby o uniwersalności kinematograficznego sposobu obrazowania, czy też to raczej pojawienie się kina oraz rozwój jego środków wyrazu – jak montaż czy panorama lub zbliżenie – odcisnęły swoje piętno na głuchych technikach narracyjnych? Odpowiedzi na to pytanie nie udzielimy, ponieważ przed pojawieniem się kina niemożliwe było zarejestrowanie migowych narracji. Niemniej współcześnie migowe techniki kinematograficzne wykorzystują takie środki stylistyczne jak zbliżenia, panoramy, przybliżenia i oddalenia, różnorodne rodzaje kadrowania czy metamorfozy obiektów w czasie opowiadania.

Kategoria opowieści kinematograficznej może być jednak rozumiana dwojako: może opierać się na specyficznym instrumentarium przekazu i wizualizacji treści, ale także na zawartości samych narracji. W tym drugim przypadku opowieści kinematograficzne należałoby nazwać raczej opowieściami filmowymi. Jak zwraca uwagę Ch.B. Krentz, opowiadanie filmów było powszechną praktyką narracyjną g/Głuchych do połowy XX wieku⁴². Dzieciom zdarzało się brać udział w seansach filmowych pozbawionych napisów w weekendy, kiedy wyjeżdżały ze szkół do rodzinnych domów. Po powrocie opowiadały zobaczone filmy, niejednokrotnie uzupełniając fabularne luki spowodowane niepełnym zrozumieniem mówionych filmów. Takie formy narracyjne były powszechne, były także bezcennym ćwiczeniem dla przyszłych artystów języka migowego, takich jak Gilbert Eastman czy Sam Supalla.

Piosenki (piosenki tłumaczone)

Bodaj najbardziej popularnymi migowymi piosenkami są utwory tłumaczone. Piosenki wykonywane w narodowych językach werbalnych przekładane są na języki migowe. Jak wskazuje Ben Bahan, jednym z pierwszych zapisów tej formy wypowiedzi jest filmowe nagranie Charlesa Krauela (kronikarza życia codziennego amerykańskich głuchych) z 1940 roku, na którym uchwyciono kobietę migającą amerykański hymn⁴³.

Praktyka migania tekstu piosenek pojawia się także poza kontekstem g/Głuchej społeczności. Przykładem może być teledysk do piosenki Paula McCartneya *My Valentine* (2012). Zrealizowany w monochromatycznej tonacji ukazuje dwójkę bohaterów: kobietę i mężczyznę, którzy wprost do kamery, spoglądając w obiektyw, migają słowa śpiewane przez piosenkarza. Osoby te nie są głuche i najprawdopodobniej nie migają swobodnie: to Natalie Portman i Johnny Depp. Język migowy zostaje wykorzystany instrumentalnie i jest pewną estetycznie frapującą, działającą nieco przez zaskoczenie atrakcją, co podkreśla fakt, że nie zaproszono do współpracy osób posługujących się ASL natywnie.

Także w polskim kontekście pojawiają się podobne próby. Przykładem może być teledysk do piosenki *Jednym ruchem serca* Varius Manx. Migany jest w nim tylko refren, jednak migają go zarówno wokalistka, jak i zaproszeni do współpracy g/Głusi. I w tym jed-

⁴² Ch.B. Krentz, *op. cit.*, s. 63.

⁴³ B. Bahan, *op. cit.*, s. 34.

nak przypadku trudno nie odnieść wrażenia czysto instrumentalnego wykorzystania języka migowego, który pojawia się w zaledwie kilku fragmentach i jakkolwiek sfilmowany jest w bardzo atrakcyjny sposób – w niskim kluczu, z punktowym światłem skierowanym na ręce migających – to jednak forma ta całkowicie nie koresponduje ze specyfiką migowej komunikacji, w której położenie rąk, kierunek migania czy ekspresja twarzy są równie ważne jak gesty. Wbrew pozorom samymi dłońmi migać się nie da.

Ciekawsze jednak wydają mi się oddolne inicjatywy, w których to g/Głusi „przejmują” muzykę. Przykładem takiego działania jest kolektyw Młodzi Migają Muzykę, skupiony wokół Ośrodka Szkolno-Wychowawczego dla Głuchych w Warszawie. To grupa uczniów oraz opiekunów realizująca interpretacje w Polskim Języku Migowym oraz teledyski do polskich piosenek. Kanał grupy na YouTube, obok dokumentacji warsztatów i przygotowań, zawiera przede wszystkim stworzone przez grupę teledyski, wśród nich interpretacje *Tanga Warszawo*, *Dni, których jeszcze nie znamy*, *Snu o Warszawie* czy *Balkanicy*. Młodzi Migają Muzykę zdobyli sporą popularność oraz zainteresowanie mediów – pisze o nich ogólnopolska prasa, zapraszani są do telewizji. Dzięki swej obecności w sieci do współpracy przy teledysku promującym singiel *Ej* grupę zaprosił zespół Video. To ciekawy przykład bardzo dynamicznego użycia mediów społecznościowych przez grupę mniejszościową, która przedostała się do mediów głównego nurtu dzięki sprawnemu użyciu platform takich jak YouTube i Facebook, a obecnie prowadzi działania *de facto* popularyzatorskie, podnoszące powszechną świadomość dotyczącą kultury osób niesłyszących. Na YouTube, gdzie udostępniono teledysk do *Dobrze, że jesteś*, pojawiają się bowiem nie tylko komentarze dotyczące piosenki i zespołu Video, ale i pytania dotyczące języka migowego czy społeczności niesłyszących w Polsce.

Piosenki (*percussion signing*)

Percussion signing to specyficzna forma łącząca niskie, basowe dźwięki, które nawet jeśli nie są przez głuchą publiczność słyszane, to mogą być przez nią wyczuwane poprzez rejestrację drgań. Z owymi basowymi dźwiękami jest zsynchronizowane miganie, tak że wibracje wchodzą w relację z ruchem osoby migającej. Dźwięk narzucający migającemu rytm zastąpiony może zostać na przykład przez klaskanie.

Jest to działanie o stosunkowo długiej proveniencji i jasnych do wskazania korzeniach⁴⁴. Jego początki sięgają lat 40. XX wieku, kiedy na Uniwersytecie Gallaudet *percussion signing* towarzyszyło występom uniwersyteckiej maskotki w trakcie sportowych rozgrywek. Była to migana wersja tzw. *fight song*, szkolnego hymnu, który zagrzewać miał do boju reprezentujących szkolne barwy sportowców.

Percussion signing polega na powtarzaniu kilku znaków migowych w pewnych ustalonych układach odpowiadających dźwiękom nadającym rytm. Najczęściej są to dwa powolne oraz trzy szybkie powtórzenia tego samego znaku:

⁴⁴ C. Valli, C. Lucas (red.), *op. cit.*, s. 192.

Łódź – Łódź
Łódź – Łódź – Łódź
Pij – pij
Pij – pij – pij
Zabawa – zabawa
Zabawa – zabawa – zabawa
Baw się – baw się
Baw się – baw się – baw się⁴⁵.

Związek tej formuły z Uniwersytetem Gallaudet jest szczególnie. *Percussion signing* wykorzystano bowiem w 1988 roku w czasie protestów i okupacji uczelni, które do historii przeszły pod nazwą *Deaf President Now*⁴⁶. Ta forma aktywności wywodząca się z dużych zgromadzeń i mająca mobilizować sportowców do wysiłku, a widzów do dobrej zabawy, w czasie protestów była formą tłumnego „robienia hałasu”, manifestacją niezadowolenia, ale i pewnym jednoczącym działaniem – podobnie jak wspólnie wykonywana piosenka czy skandowane hasło w przypadku słyszących zbiorowości.

Narracje z kluczem

Narracje z kluczem czy też narracje pod przymusem (*stories with constraints*) wydają mi się jedną z ciekawszych, bo hybrydyczną formą twórczości miganej. To formy narracyjne, które podlegają organizującej mocy uporządkowanych struktur – takich jak kolejność liter w alfabecie lub w poszczególnych wyrazach bądź (rosnąca lub malejąca) kolejność liczb. Z góry narzucony porządek decyduje o kluczu interpretacyjnym opowieści oraz stanowi źródło czerpanej z niej przyjemności.

Narracje wykorzystujące litery alfabetu oraz cyfry bazują na pewnej specyfice języka migowego: tym samym kształtem dłoni zamigać można poszczególną literę, ale i znaki oznaczające rzeczy, osoby lub działania. I tak na przykład w Polskim Języku Migowym literą „a” (zaciśnięta pięść skierowana do przodu) miga się takie znaki jak „bardzo” (potarcie zaciśniętą ręką policzka od kości policzkowej do przodu), „owoce” (potarcie zaciśniętą pięścią policzka z góry na dół) czy „ćwiczyć” (dwie zaciśnięte pięści poruszające się w kołowych ruchach na wysokości klatki piersiowej). Znaczenia poszczególnych migów miganych tym samym ułożeniem dłoni zmieniają się w zależności od mimiki, miejsca i kierunku migania, tego, czy używa się jednej, czy dwóch dłoni. Podobnie kształtami dłoni oznaczającymi cyfry migać można inne, nieodnoszące się do liczb znaki. Narracje z kluczem wykorzystują tę właściwość języka migowego, bawiąc się nią – dlatego też formy te Baha-

⁴⁵ B. Bahan, *op. cit.*, s. 37.

⁴⁶ W 1988 roku po raz kolejny rektorem uczelni wybrano słyszącą osobę. Spotkało się to z falą protestów zarówno studentów, jak i części wykładowców. Zajęto budynki kampusu, odbyły się demonstracje, a sprawą zainteresowały się ogólnokrajowe media. Wystosowano listę żądań, wśród których najważniejszym było odwołanie słyszącego rektora i powołanie osoby głuchej. Wydarzenie to stało się kamieniem milowym w historii amerykańskiej emancypacji Głuchych, porównywanym do wydarzeń 1968 roku. Więcej na ten temat: K. Jankowski, *op. cit.*

nazywa także zabawami kształtu dłoni (*stories with handshape sequencing constraints*). Wskazuje on na cztery prawa, którym podporządkowane są takie narracje:

1. Kształty dłoni wykorzystujące litery czy cyfry muszą pojawiać się w odpowiedniej kolejności.
2. Jeśli pojawiają się zmiany w kształcie dłoni, którym migany jest znak, musi on pozostać w granicach umożliwiających odniesienie do odpowiedniego źródła (znaku litery czy cyfry).
3. Wyraźne i rozpoznawalne używanie formuł paralingwistycznych i dyskursywnych (jak pauzy, wyraźne odróżnienie bohaterów – jeśli jest ich kilku).
4. Narracja musi być sensowna⁴⁷.

Narracje z kluczem – narracje ABC

Narracje ABC (*ABC stories*) to wyliczanki, które swymi korzeniami sięgają XIX wieku⁴⁸. Opierają się na alfabecie manualnym (migowym), w którym każda litera posiada swoją migową reprezentację. Literowanie (czy raczej palcowanie) stosowane jest najczęściej w przypadku nazw własnych, geograficznych itp. W opowieściach ABC ułożenia dłoni odpowiadające poszczególnym literom alfabetu wykorzystuje się do zamigania znaków przywołujących postaci, figury, obiekty.

Opowiadanie ABC polega na literowaniu na przykład alfabetu, ale i poszczególnych słów (np. swojego imienia), w którym następujące po sobie litery zostają zamigane jako znaki reprezentujące rzeczy, zdarzenia itp. Narracja rozwijana jest poprzez płynne przechodzenie przez kolejne ułożenia dłoni. I tak literowanie imienia może stać się opowieścią o konnych wyścigach, a słowo „miś” (w Polskim Języku Migowym) może zamienić się w opowieść o niedźwiadku wspinającym się na drzewo (zamiganym dwiema dłońmi wykorzystującymi literę „m”), który wyjada miód (dłoń ułożona w „i”) i krążącej w pobliżu pszczoły (zamiganej literą „ś”).

W wypadku opowieści ABC mamy zatem do czynienia ze szczególnym przypadkiem hybrydy, która z jednej strony posługuje się dynamiką opowieści migowej z jej kinetycznym, performatywnym charakterem, bazuje na przestrzennej lokalizacji poszczególnych znaków migowych. Z drugiej strony jednak jest to narracja bardzo rygorystycznie podporządkowana klasycznie pojętej piśmienności – w konstytutywny sposób zależy od alfabetu oraz liter. Alfabet traktowany jest jednak bardzo instrumentalnie, jego funkcja zostaje sprowadzona do instancji porządkującej. Poszczególne znaki reprezentujące litery nie odnoszą się do dźwięków, nie są fonetyczne i nie reprezentują mowy – podstawowa funkcja alfabetu zostaje zawieszona i zastąpiona nową⁴⁹.

Peters, opisując opowiadania ABC, zwraca uwagę, że jest to forma unikatowa, gdyż „rdzennie” głucha. Nie ma swojego odpowiednika w narracyjnych formach języków wer-

⁴⁷ B. Bahan, *op. cit.*, s. 37.

⁴⁸ C. Valli, C. Lucas (red.), *op. cit.*, s. 190.

⁴⁹ L.C. Peters, *op. cit.*, s. 28.

balnych – nie jest opowieścią, wierszem, bajką czy narracją autobiograficzną. Nie stosują się doń wypracowane przez klasyczną literaturę podziały gatunkowe.

Narracje z kluczem – *Number stories*

W podobny sposób generowane są narracje oparte na wyliczeniach liczbowych – *number stories*⁵⁰. Rządzą się podobnymi prawami jak opisane wyliczenia oparte na alfabecie, jednak tym razem autorzy posługują się znakami reprezentującymi cyfry. To one nadają migającym dłoniom kształt, który poza nimi samymi (liczbą jeden, pięć czy dziesięć) w zależności od ułożenia, ruchu, miejsca i kierunku migania oznaczać może obiekty i działania, co pozwala budować całe narracje. Przykładem może być opowiadanie *Narodziny*⁵¹ w Polskim Języku Migowym, w którym wyliczenie od jeden do dziesięciu zostało przekute w opowieść o spotkaniu dwojga ludzi, rodzeniu się uczucia i pojawieniu się dziecka, które dziwi się światu, a w końcu może go zrozumieć dzięki miganiu.

Narracje klasyfikatorami

Autorzy *Linguistics of American Sign Language* wskazują na jeszcze jeden gatunek miganych narracji: opowieści oparte na klasyfikatorach⁵². Mają one bardzo ikoniczny charakter i są określeniami pewnych typów obiektów (np. zwierzę) lub działań (np. poruszanie się pojazdem). Autorzy wskazują na narracje, które utkane mogą być z klasyfikatorów – ich ogólny i odnoszący się do wielu przedmiotów, czynności charakter bywa wykorzystywany jako źródło zabawnych nieporozumień czy wieloznacznych interpretacji.

„Oralno”-piśmienna hybrydyczność

Hybrydyczny, „oralno”-piśmienny charakter migowej twórczości przejawia się nie tylko w narracjach ABC, ale i w bardziej wyszukanych i najczęściej krytycznych projektach, które wykorzystują litery, słowa i szerzej język werbalny. Robią to jednak w taki sposób, by skomentować głuche doświadczenie zanurzenia w fonetycznym żywiole oraz społeczny przymus i oczekiwanie wyrehabilitowanej mowy. Przykładem takiego projektu jest „Deafology: A Crash Course in Deaf Culture”⁵³ głuchego aktora Kena Glickmana, który wciela się w postać profesora Glicka. Korzystając z powszechnie rozpoznawalnego repertuaru zachowań i rekwizytów określających roztargnionego i zapamiętanego w swoim temacie naukowca (rogowe oprawki, mucha, fajka, rozwichrzone włosy), aktor prowadzi narrację, korzystając

⁵⁰ Na stronie Fundacji Kokon przy filmie ukazującym *number story* pojawia się polskie tłumaczenie „poezja liczbowa”, którym się nie posługuję ze względu na bardzo mocno obciążającą kategorię poezji: <http://www.fundajakokon.pl/tworczosc-gluchych/poezja-i-piosenki/> (dostęp: 30.03.2014).

⁵¹ „Narodziny”, Fundacja Kokon; <http://www.youtube.com/watch?v=XXL4dG-MqDQ> (dostęp: 25.03.2014).

⁵² C. Valli, C. Lucas (red.), *op. cit.*, s. 191.

⁵³ Zob. <http://www.deafology.com/flash/index-home.html> (dostęp: 30.03.2014).

ze strategii uniwersyteckiego wykładu. Podczas pierwszego wykładu-pokazu (według mojej wiedzy do tej pory powstały cztery) Glickman bawi się werbalnym podobieństwem angielskich słów *science* i *sign* oraz *definition* i *deaf*. Przedstawia się jako głucholog (*deafologist*), który nie jest naukowcem (*scientist*), ale znakowcem (*signist*) stosującym znakowe metody (*signific methods*). Głucha kultura została przez niego zdefiniowana (*deafine*) jako niesłychanie piękny styl życia⁵⁴. Cały występ prowadzony jest w lekkiej formie i ma wyraźnie rozrywkowy charakter, wydatnie korzysta z fonetycznego języka angielskiego, figury słownika (w którym głucholog nie znajduje istotnych definicji), praktyk edukacyjnych opartych na słowie mówionym czy typologii bazujących na sprawności zmysłu słuchu – do pewnego stopnia je wyśmiewając.

Artysta nie tylko odnosi się do piśmiennej/werbalnej tradycji – miesza także obydwa tryby komunikacji, migając swoją narrację oraz zapisując poszczególne słowa na tablicy (zgodnie z konwencją akademickiego wykładu). Nie jest to przypadek odosobniony – migający artyści niejednokrotnie wykorzystują słowo – zapisane, a nawet mówione, co nie zawsze spotyka się z pełną akceptacją głuchej widowni.

Mocnym, zdecydowanie krytycznym przykładem użycia języka werbalnego, spisane, jest projekt Josepha Grigely’ego „Deaf and Dumb: A Tale” z 1994 roku, w którym artysta odwołuje się do funkcjonującej w języku angielskim obraźliwej w wymowie relacji między słowem głuchy *deaf* oraz *dumb* – niemy, oznaczającym jednocześnie głupca, osobę tępą. Projekt ten oparty jest głównie na medycznych tekstach traktujących o niesłyszących, począwszy od renesansu, aż po czasy autorowi współczesne. Poprzez praktykę dekontekstualizacji i kolażu wizualizuje coś, co nazywa „tekstualną eugeniką”⁵⁵. Poetykę nagromadzenia wzmacnia patologizujący, medykalizujący i opresyjny wizerunek głuchego. Jednocześnie jest odtwarzana historia praktyk i poglądów związanych z głuchotą.

Artysta ma w dorobku także projekty o zgoła odmiennym przekazie. Grigely jest najbardziej znany z wieloletniego cyklu *Conversations with the Hearing*, którego najsłynniejszym punktem była wystawa „White Noise” zaprezentowana w 2000 roku w Whitney. Ogłuchły w wieku dziesięciu lat artysta – jak wielu niesłyszących – w bezpośrednich kontaktach ze słyszącymi posługuje się kartkami papieru, serwetkami, biletami, na których pisze słowa, całe wypowiedzi, rysuje wspomagające rozmowę historyjki czy diagramy. Od 1994 roku Grigely zaczął kolekcjonować te ulotne świstki i skrawki. Artysta kumuluje je i umieszcza obok siebie, by zaczęły wchodzić w relacje, tworzyć nowe historie i opowieści. Skumulowane urywki konwersacji tworzą pozytywny przekaz o ogromnej potrzebie międzyludzkiego kontaktu i porozumienia, totalności komunikacji, a jednocześnie oddawać mają głuche doświadczenie⁵⁶. Instalacja „White Noise” została umieszczona w owalnym pomieszczeniu, do którego ścian od podłogi aż po sufit artysta przytwierdził dwa i pół tysiąca karteczek – pisanych i rysowanych fragmentów wspierających odbyte konwersacje. Była to pierwsza wystawa w specjalnie do tego przeznaczonej przestrzeni wystawienniczej – poprzednie miały

⁵⁴ W opisie projektu bazuję na relacji: C.L. Peters, *op. cit.*, s. 45.

⁵⁵ Podają za: M. Davidson, *Hearing Things. The Scandal of Speech in Deaf Performance*, [w:] H.-D.L. Bauman, J.L. Nelson, H.M. Rose (red.), *Signing the Body Poetics...*, *op. cit.*, s. 231.

⁵⁶ Zob. <http://artforum.com/index.php?pn=interview&id=1532> (dostęp: 30.03.2014).

zdecydowanie mniej formalny charakter. Artysta eksponował swoje kolekcje w miejscach niedgdyjszych spotkań, w naturalnym środowisku komunikacyjnym, przydając mu swoistej archeologii kontaktu.

Inną, już sceniczną, formą włączania werbalnego doświadczenia w miganą narrację jest współpraca tandemu: głuchego Petera Cooka oraz słyszącego, choć migającego biegle Kenny'ego Lerner w ramach projektu „Flying Words”. Artyści już w samej nazwie odwołują się do fonetyczności i słowa. Angażują język werbalny nie w formie zapisu (percypowalnego dla głuchej publiczności), ale w postaci dźwiękowej, co dla purystycznej czy, jak pisze Michael Davidson w eseju *Hearing Things. The Scandal of Speech in Deaf Performance*⁵⁷, nacjonalistycznie zorientowanej części głuchej publiczności bywa trudne do zaakceptowania. Zdarza się, że słyszący Lerner towarzyszy dźwiękową wypowiedzią miganej narracji Cooka – i nie chodzi w niej o tłumaczenie czy interpretację. Co więcej, także Cookowi zdarza się wydawać dźwięki w czasie migania – i tym razem nie są one powtórzeniem tego, co zostało zamigane. To niejednokrotnie pojedyncze słowa, ich urywki czy proste dźwięki.

Szczególnie ciekawym przykładem, na który powołuje się Davidson, opisując potencjał owej migowo-mówionej łączliwości, jest spektakl *I Am Ordered Now to Talk*, odnoszący się do opozycji między manualnym (opartym na języku migowym) a oralnym (stawiającym na rehabilitację mowy) systemem edukacji. Artyści jednocześnie prezentują wiersz: słyszący Lerner miga go, podczas gdy głuchy Cook recytuje. Jak zdaje relację Davidson, głos oraz mowa Cooka są monotonne, nazbyt głośnie, nienaturalne i przez to nieczytelne. Także migi Lerner są przesadzone i „sztywne”. Zmuszeni do prezentacji w nienaturalnym dla siebie trybie ekspresji nie są w stanie przekazać jej w sposób atrakcyjny czy nawet komunikatywny. W pewnym momencie recytacja wiersza przeistacza się w zabieg przypominający lobotomię. Reprezentujący oralną metodę edukacji Cook powtarza zapamiętane tytułowe „you must talk now”, by przejść w (klasyczną dla niekończących się rehabilitacyjnych ćwiczeń wymowy) mantrę: „B to nie P, D to nie T, S to nie Z”. Spółgłoski te niezwykle są trudne do rozróżnienia dla osoby niesłyszącej, czytającej z warg, trudne są także do prawidłowej artykulacji. Powtarzana przez Cooka fraza zostaje zestawiona z tłumaczeniem w języku migowym, w którym różnica między B i P jest znacząca – reprezentuje ją inaczej ułożona dłoń.

Opisane przykłady wykorzystania słowa i pisma w głuchych działaniach artystycznych mają niejednokrotnie krytyczny charakter, jednak wskazują także na odmienność głuchego doświadczenia – zderzania się z żywiołem mowy i pisma o niejednokrotnie opresyjnym charakterze.

Wpływ technologii wideo

Technologia wideo znacząco wpłynęła na rozwój i upowszechnienie migowej twórczości, niewielu jest jednak artystów, którzy są świadomi nie tylko jej popularyzatorskich, ale i artystycznych możliwości. Wideo twórczo potraktowane może wspomagać migowe środki wyrazu i służyć fabule. W nagraniu *Live at SMI!* Mary Beth Miller stosuje znane z pierw-

⁵⁷ M. Davidson, *op. cit.*, s. 220.

szych filmowych eksperymentów tricki – na przykład zmienia kostium poprzez pstryknięcie palcami. Jednak najczęściej przywoływanym przykładem świadomego korzystania z medium rejestrującego obraz w ruchu jest Ella Mea Lentz.

Na płycie *The Treasure: Poems by Ella Mea Lentz* (1995) autorka, jedna z najbardziej rozpoznawanych i cenionych performerek w ASL, zaprosiła do współpracy reżyserkę Lynette Taylor. Rezultatem ich współpracy jest nieszablonowa prezentacja utworów Lentz. Artystki rezygnują ze „stylu zerowego”, w jakim rejestrowane były (i w dużej mierze do tej pory są) migane narracje, opierającego się na ujęciach *en face*, ze stabilną, nieruchomą kamerą rejestrującą w jednym ujęciu całość narracji. Lentz w każdym z utworów występuje inaczej ubrana, zmieniają się także scenografia i rekwizyty. Raz ukazana jest w czarnym stroju na czarnym tle, a w kadrze towarzyszy jej jedynie zaświecona lampa, innym razem wyłania się zza białej, prześwitującej zasłony i zbliża do kamery. Autorki bawią się jednak nie tylko elementami scenografii czy kolorami, ale eksperymentują też z nietypowymi kątami widzenia kamery. W większości filmów Lentz nie miga swoich narracji zwrócona wprost do kamery. W tytułowym *The Treasure* artystka filmowana z boku, z lewej strony, i nie spoglądając w kamerę, miga opowieść o odkrywaniu zakopanej w ziemi skrzynki kryjącej skarb: język migowy⁵⁸. Podmiot liryczny odkopuje skarb, którym pogardza jego rodzina. Autorka po raz pierwszy zwraca się do kamery w zakończeniu narracji, przekazując widzom otwartą skrzynkę ze skarbem⁵⁹.

W *To a Hearing Mother* podmiot liryczny prowadzi monolog do swojej słyszącej matki, punktuując różnice rozgrywające się na linii głuchota–słyszenie. Matka urodziła kolejne dziecko – głuchego chłopca, o którego teraz rywalizować będzie z głuchą córką. W konkluzji podmiot liryczny proponuje matce współpracę i stworzenie środowiska, w którym chłopiec będzie mógł się swobodnie rozwijać. Utwór kończy wyciągnięta do matki ręka. W kadrze widzimy nie tylko samą Lentz, ale i jej odbicie w lustrze – do niego, a nie do kamery, miga autorka. Dzięki temu udaje się wprowadzić do przestrzeni narracji adresatkę wypowiedzi – tytułową matkę⁶⁰. W *Travel with Malz: The Next Generation*, będącej wspomnieniem o nauczycielu artystki, jest ona filmowana z egzotycznej, choć dobrze umotywowanej z punktu widzenia narracji perspektywy ptasiej, a więc z Lentz migającą w górę⁶¹. Heidi M. Rose zwraca uwagę, jak bardzo takie ujęcie służy użytej w utworze metaforze podróży kosmicznej, oddającej uczniowskie doświadczenie poszerzenia horyzontów poprzez język migowy, w jakim świat tłumaczy uczniom tytułowy Malz⁶². Jak zwraca uwagę badaczka, zabieg zmuszający autorkę do nienaturalnego migania w górę oddaje także relację między nauczycielem a uczniem, gdy migająca w dole Lentz wydaje się dzieckiem patrzącym na twarz dorosłego.

⁵⁸ Autotematyzm jest bardzo często pojawiającym się wątkiem w twórczości miganej.

⁵⁹ Materiał dostępny: <http://vimeo.com/59446557> (dostęp: 30.03.2014).

⁶⁰ Materiał dostępny: <http://www.youtube.com/watch?v=vqOhj9JL4B4> (dostęp: 30.03.2014).

⁶¹ Materiał dostępny: <http://www.youtube.com/watch?v=VLJLsAg33F0> (dostęp: 30.03.2014).

⁶² H.M. Rose, *The Poet in the Poem in the Performance: The Relation of Body, Self, and Text in ASL Literature*, [w:] *Signing the Body Poetics...*, op. cit., s. 132.

Oglądanie migających autorów w taki sposób nie byłoby możliwe w trakcie wystąpień na żywo. Migający artyści starają się także podczas występów scenicznych czynić użytek z nowych technologii, takich jak technologiczne interfejsy, oprogramowanie rozpoznające mowę sprzężone z mikrofonami na widowni, umożliwiające udział słyszającej (i mówiącej) części widowni poprzez rzucanie komentarzy w postaci tekstów na scenę⁶³. Jednak wydaje się, że rejestracja wideo, pomimo opisanych przykładów, nie jest technologią o do końca rozpoznanym przez niesłyszących artystów potencjale kreatywnym.

Zakończenie

Fenomen migowych narracji jest przykładem artystycznej aktywności marginalizowanej i patologizowanej grupy, bywa tożsamościową deklaracją, ale także znacząco przeformułuje (a być może nawet kwestionuje) tradycyjnie rozumianą literaturę i literackość⁶⁴, wskazując na opresyjny i wszechwładny charakter fonocentryzmu. Niemożność pomyślenia o językowej aktywności artystycznej poza słowem, które zostaje wypowiedziane lub zapisane, sprawia, że nawet badacze migowych narracji poszukują usilnie kategorii, które wiążą się z tradycyjnie pojętą literaturą. I tak trwają poszukiwania „tekstu”, „pisania” i „czytania”⁶⁵ czy „wersu”⁶⁶, jako podstawowych wyznaczników i figur literackości/poetyckości. Wideo postrzegane jest natomiast jako drukowanie występu na kasecie wideo⁶⁷ i tekstualizacja miganych narracji⁶⁸.

Wydaje się jednak, że kinetyczna, oparta na działaniu i ideo-obrazie narracja migowa jest najbardziej transliteracką formą, o jakiej można pomyśleć. Jest nawet więcej niż transliteracka – samą bowiem literackość podaje w wątpliwość. Jak pisze Cynthia L. Peters, „musimy albo przestać nazywać twórczość w ASL »literaturą«, albo gruntownie przemyśleć jej definicję”⁶⁹. A może warto pomyśleć nad inną, bardziej odpowiednią dla tej twórczości i uwzględniającą jej specyfikę kategorią, jak zaproponowana przez badaczkę wizualitura (*visature*)?

⁶³ Możliwości takie wykorzystuje Aaron Williamson w projekcie „Hearing Things” z 1999 roku.

⁶⁴ J. Nelson, *Textual Bodies, Bodily Texts*, [w:] H.-D.L. Bauman, J.L. Nelson, H.M. Rose (red.), *Signing the Body Poetics...*, *op. cit.*, s. 119.

⁶⁵ Na przykład: J.L. Nelson, *Textual Bodies, Bodily Texts*; H.M. Rose, *The Poet in the Poem in the Performance. The Relation of the Body, Self, and text in ASL Literature*, oba [w:] H.-D.L. Bauman, J.L. Nelson, H.M. Rose (red.), *Signing the Body Poetics...*, *op. cit.*, s. 118–146.

⁶⁶ H.-D.L. Bauman, *Getting out of Line. Toward a Visual and Cinematic Poetics of ASL*, [w:] H.-D.L. Bauman, J.L. Nelson, H.M. Rose (red.), *Signing the Body Poetics...*, *op. cit.*, s. 95–117.

⁶⁷ B. Bahan, *op. cit.*, s. 43.

⁶⁸ C.L. Peters, *op. cit.*, s. 179.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 17.

Bibliografia

- Bauman H.-D.L., Nelson J.L., Rose H.M. (red.), *Signing the Body Poetics: Essays on American Sign Language Literature*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2006.
- Davis J.E., *Hand Talk: Sign Language among American Indian Nations*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Deafness and Orality: An Electronic Conversation*, „Oral Tradition” 1993, nr 8 (2), s. 413–437, http://journal.oraltradition.org/files/articles/8ii/8_deafness_orality.pdf (dostęp: 26.03.2014).
- Foucault M., *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Groce N.E., *Everyone Here Spoke Sign Language: Hereditary Deafness on Martha's Vineyard*, Harvard University Press, Cambridge 1988.
- Jankowski K., *Deaf Empowerment: Emergence, Struggle, and Rhetoric*, Gallaudet University Press, Washington 1997.
- Ladd P., *Understanding Deaf Culture: In Search of Deafhood*, Multilingual Matters, Clevedon 2003.
- Lane H., *Ethnicity, Ethics and the Deaf-World*, „Journal of Deaf Studies and Deaf Education” 2005, vol. 10, iss. 3, s. 291–310.
- Ong W.J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Padden C.A., Humphries T.L., *Deaf in America: Voices from a Culture*, Harvard University Press, Cambridge 1990.
- Peters C.L., *Deaf American Literature: From Carnival to the Canon*, Gallaudet University Press, Washington 2000.
- Sacks O., *Seeing Voices: A Journey into the World of the Deaf*, Harper Perennial, New York 1990.
- Schuchman J.S., *Hollywood Speaks: Deafness and the Film Entertainment Industry*, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 1999.
- Thiong'o N. Wa, *Notes towards a Performance Theory of Orature*, „Performance Research” 2007, vol. 12, iss. 3, http://www.ohio.edu/people/hartleyg/ref/Ngugi_Orature.html (dostęp: 26.03.2014).
- Valli C., Lucas C. (red.), *Linguistics of American Sign Language*, Gallaudet University Press, Washington 1995.